

## Konfigurationen von Musik und Text im *chikuzenbiwa*, einer japanischen Gattung von Rezitationen zu Lautenbegleitung

Die Kurzhalslaute *biwa* gehört in Japan zu den ältesten Importen vom koreanischen und chinesischen Festland. Das Schatzhaus des Shōsōin in Nara, dessen Sammlung zu großen Teilen aus dem 8. Jahrhundert datiert, besitzt prachtvolle Exemplare, deren Schmuck — vor allem auf dem Plektrumsschutz — die Herkunft des Instrumentes aus arabischen Ländern verrät.<sup>1</sup> Es kamen natürlich nicht nur Instrumente als solche, sondern auch deren Musik nach Japan. Das heute noch gepflegte *gagaku*, die japanische Hofmusik, geht auf diese frühe Epoche zurück. Das *biwa* ist ein Mitglied dieses Ensembles. Aus dem Jahre 747 stammt eine Quelle mit Zeichen, die auf eine *biwa* - Griffschrift hindeuten. Es soll sich bei der Notation um eine Niederschrift des *gagaku*-Stücks *Bankasō* handeln.<sup>2</sup> Es wurde also schon sehr früh Musik für das *biwa* tabulaturmäßig fixiert. Dennoch wurde mit Ausnahme des *gagaku* in den folgenden Jahrhunderten kaum etwas für das *biwa* schriftlich festgehalten. Das gilt vor allem für die Vertonung des Heike-Epos, dessen erste Form ins 13. Jahrhundert zurückreichen soll. Mit dieser Erzählung des historischen bedeutsamen Geschehens Ende des 12. Jahrhunderts wurde ein Monument geschaffen, das nicht nur literarisch, sondern auch musikgeschichtlich in Japan von größtem Einfluß war. Es wurde Vorbild für alle musikalischen Erzählgenres der Folgezeit. Entsprechend der historisch nur schwach gesicherten Darstellung sollen an der Entstehung<sup>3</sup> ein Höfling und ein *mōsō* beteiligt gewesen sein. *Mōsō* heißt blinder Priester. Seit dem 8. Jahrhundert ist in Kyūshū, der südlichsten der vier Hauptinseln Japans, die Existenz blinder Priester belegt, deren Tradition auf schmalster Basis bis heute fortbesteht. Diese *mōsō*, deren Instrument mit dem Buddhismus direkt aus Indien — d.h. nicht mit dem «Umweg» von Kyōto — nach Kyūshū gelangt sein soll, begleiteten ihre Sutrenrezitationen mit dem *biwa*. Es macht also Sinn, wenn das Heike-Epos, das zur buddhistischen Parabel für die Unbeständigkeit dieser Welt gestaltet wurde, von einem *mōsō* musikalisch gefaßt wurde. Auch als im 14. Jahrhundert die Vertonung des Heike-Epos in die Form gebracht wurde, die wir heute kennen<sup>4</sup>, wurde die Musik nicht schriftlich fixiert. Denn die Ausführung war weiterhin auf Blinde beschränkt.<sup>5</sup> Über die Jahrhunderte hin bildete sich der Typ des *biwahōshi*, des geistlichen *biwa*-Unterhalters, heraus. Er ist eine Figur, der das Leid dieser Welt kennt. Er ist ärmlich, hat eine stark patinierte Stimme — um es höflich auszudrücken — und rührt mit seiner Klage über das Elend, das die Heike erfahren haben, sein Publikum zu Tränen. Solche *biwahōshi* prägten die allgemeine Vorstellung vom *biwa*-Rezitator für lange Zeit.

Die beiden *biwa*-Gattungen, deren Aufführungspraxis man heute noch auf breiter Basis studieren kann, stammen ursprünglich aus Kyūshū. Im Süden dieser Insel entstand das *satsumabiwa*. Seine Ursprünge reichen ins 16. Jahrhundert zurück, eine Zeit der politischen Instabilität. Der dortige Landesfürst Tadayoshi Shimazu ließ zur moralischen Erziehung seiner *samurai* das lokale *mōsōbiwa* umgestalten. Das Instrument wurde unter Beizug des *gagakubiwa* verbessert, es wurden neue, lehrhafte Texte geschrieben und Gesang und Instrumentalspiel reformiert. Der Stil muß sich in den letzten Jahrhunderten wohl ziemlich gewandelt haben, doch bis heute hält die Aufführungspraxis des *seiha*, der ältesten sogenannten «richtigen Schule», daran fest, daß der Vortragende auswendig spielt und singt. Wenn er die mit Moral und buddhistischem Gedankengut befrachteten Gesänge nicht im Herzen hat, dann ist an seiner Aufrichtigkeit zu zweifeln. Ein *samurai*, der ablesen muß, wofür er einsteht, ist lächerlich. Ein *satsumabiwa*-Stück kennt dann eigentlich auch nur die grobe Einteilung des Texts in Rezitationstypen. Zu diesen Rezitationstypen gehören Zwischenspiele, welche einen stark improvisatorischen Charakter haben. Dasselbe Stück kann man daher in 15, 20 oder 25 Minuten vortragen, je nachdem, wie man die Zwischenspiele ausbaut. Für dieses Instrument wurde eine Tabulatur ausgearbeitet, und heute lernt ein Schüler in den ersten Stadien nach dieser Griffschrift. Doch diese Notation gibt nur die knappste Form eines Zwischenspiels wieder. Die Kunst, daraus ein beliebig langes Pattern zu bilden, lernt der Schüler in mündlicher Form von seinem Meister. Der Balladentext ist nur mit wenigen Symbolen versehen, die als Erinnerungsstütze für den großen Verlauf des Gesangslinien dienen. Auch für den Vokalpart also spielt die schriftlose Unterweisung die größere Rolle.

1 Die Verzierungen weisen Motive wie Elefanten, Kamele, Zarb-Spieler und dergleichen auf.

2 Die Quelle wird «Tenpyōbiwafu» genannt. Sie befindet sich in der Sammlung des Ueno Gakuen College Tōkyō und ist faksimiliert in: Kenji Hirano und Kazuo Fukushima, *Sources of Early Japanese Music*, Tōkyō 1978, S. 1. Die Quelle kann nicht schlüssig entziffert werden, doch ist man sich einig, daß es sich um eine Griffschrift handeln muß. Dazu: Kenzō Hayashi, «Tenpyōbiwafu *Bankasō* no kaidoku», in: *Tōyō ongaku senshō* (10) *Gagaku*, Tōkyō 1964.

3 Die Quelle, die diese Entstehung bezeugt, ist das *Tsurezuregusa* (Abschnitt 244) von Kenkō Yoshida (1283?-1350).

4 Diese Fassung stammt von Kakuichi Akashi (1299-1371) und gilt als die älteste standardisierte Version der Heike-Vertonung.

5 Als seit dem 17. Jahrhundert verschiedene Sehende sich für das *heikebiwa* zu interessieren begannen, entstanden verschiedene schriftliche Fixierungen der Vertonung. 1776 wurde eine maßgebende Version durch einen kompetenten Spieler schriftlich festgehalten. Die Quelle heißt «Heike mabushi», «die authentischen Weisen des Heike(-Epos)»; als Faksimile ist sie zugänglich bei: *Heike mabushi - fushitsukebon Heikemonogatari*, hrsg. von Mitsuo Okumura, Tōkyō 1971.



Die Situation für die Entstehung des *chikuzenbiwa*, von dem hier vor allem die Rede sein soll, ist derjenigen des *satsumabiwa* insofern verwandt, als auch das *chikuzenbiwa* als eine Neugestaltung der regionalen *môsôbiwa*-Tradition im Norden von Kyûshû zu verstehen ist. Doch die sozialen Gründe, die zu seiner Entstehung führten, sind vollkommen andere. In der Meiji-Restauration von 1868 kam es zur Aufhebung von staatlichen Privilegien, was auf verschiedene traditionelle Künste große Auswirkungen hatte. Blinde *biwa*-Priester verloren plötzlich ihren materiellen und sozialen Schutz. Und da sie ohnehin auf dem untersten Niveau ihre Existenz fristeten, verkam ihre Tradition rapide. Ihre Kunst, die neben dem Sutrenbegleiten auch im Singen von Balladen bestand, wich bald einer Jahrmarkt-Unterhaltung, die vor Grimassen-Schneiden und dem Vortrag deftig obszöner Texte nicht Halt machte. Dieser Zustand erfüllte den Abkömmling einer alten *môsô*-Familie, Chijô Tachibana (1848-1919), mit Bedauern, und so machte er es sich mit einigen Musikerkollegen<sup>6</sup> zur Aufgabe, die Substanz der *môsô*-Tradition in eine neue Gattung, eben ins *chikuzenbiwa*, hinüberzuretten. Er selber war nicht blind, durfte nun aber, gemäß der neuen Ordnung, das *môsôbiwa* spielen lernen, was ihm vor Beginn der Meijizeit verboten gewesen wäre. Um die *môsôbiwa*-Tradition zu nobilitieren, machte er auch einen längeren Studienaufenthalt in Südkyûshû, im ehemaligen Land Satsuma, und lernte dort die Grundlagen des *satsumabiwa*-Spiels. Auch dies wäre ihm als Nichtangehörigem der *samurai*-Klasse vor Anbruch der Meijizeit nicht möglich gewesen.

Die andern sozialen Umstände im Vergleich mit dem *satsumabiwa* bewirkten nun auch generell eine andere Einstellung zum Geschriebenen im *chikuzenbiwa*. Seit den ersten Aufführungen von *chikuzenbiwa*-Balladen hatte der Spieler-Sänger den Gesangstext vor sich. Denn er wollte zeigen, daß er nicht blind war und daß er Bildung besaß und er somit nicht mit den miserabel gewordenen *biwahôshi* verwechselt zu werden wünsche.

Das erste, was man genau fixierte, waren die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele. Man benutzte die Tabulatur des *satsumabiwa* als Vorbild, übernahm in modifizierter Weise die Zeichen und paßte sie dem *chikuzenbiwa* an. Da es sich um eine Griffschrift handelte, waren Tonhöhe und Schlagtechnik unmißverständlich; einzig der Rhythmus blieb in der graphischen Darstellung vage, da man Tonlängen nur durch ungefähre Distanz der Schlagsymbole ausdrückte.

Die Notation des Gesangs war zunächst viel unbestimmter. Ein *biwa*-Text ist in der Regel in Zeilen von 12 Silben gefaßt. Als Notation war oft nicht viel mehr als die Tonstufe angegeben, auf der man zu Beginn einer Zeile mit der Stimme einsetzen sollte.<sup>7</sup> Nun gab es aber — wenn auch in geringerem Maße als heute — eine melodische Binnengestaltung und vor allem häufige melismatische Wendungen am Schluß einer Zeile. Diese Details der Ausführung wurden oral vermittelt; d.h. ein Schüler machte sich während des Unterrichts mit kaum kanonisierten Symbolen Anmerkungen über die melodische Gestaltung.<sup>8</sup> Begann er als Fortgeschrittener selbst zu unterrichten, gab er seinem Schüler ebenfalls einen dieser undetaillierten gedruckten Texte als Studiengrundlage. Dieser koptierte sie von Hand und schrieb sich seine Erinnerungsstützen hinein. Eine solche Tradierungstechnik führte mit der Zeit zu einer Vielfalt von Stilvarianten — oder, negativ ausgedrückt: zu einer Verwässerung des Stils. Denn es versteht sich von selbst, daß sich bei einer derartigen stets individuell verfaßten deskriptiven Notation unzählige Varianten einschleichen.

Man könnte sich denken, daß dieses Problem schon beim *satsumabiwa* bestanden hätte, da ja in diesem Stil noch weniger von der Musik durch Notation festgehalten wurde. Doch da spielte nun die Frage der Verbreitung eine Rolle. Der Satsuma-Distrikt war bis 1868 einer der abgeschlossensten in ganz Japan; es war schwierig, in das Land ein- und auszureisen. Zu dieser selbstauferlegten Isolation kam die Restriktion auf Männer des Ritterstandes. Regionale und soziale Einschränkung erlaubten eine geringe schriftliche Fixierung, ohne die Authentizität des Stils zu gefährden. Das *chikuzenbiwa*, ein Produkt der Meijizeit, kannte diese Beschränkungen nicht mehr, es tendierte schnell auf landesweite Verbreitung und soziale Offenheit, was den Zeichen der Zeit entsprach. Diese Schrankenlosigkeit war sicher ein wichtiger Grund für die Notwendigkeit, auch den Vokalpart der *biwa*-Stücke verbindlicher zu notieren.

Als der Gründer Chijô Tachibana (Kyokuô I.) starb, kam es zu einer Spaltung der *chikuzenbiwa*-Schule, die bis heute besteht. Diese Spaltung hat viel mit Notation zu tun. Das eine Oberhaupt in der 2. Generation der *chikuzenbiwa*-Gattung war der leibliche Sohn (Kyokuô II.) des Gründers. Er zielte vor allem auf weite Verbreitung des Genres auf Kosten der Kunst. Das andere Oberhaupt war der Adoptivsohn (Kyokusô I.) des Gründers, der die besten Spieler um sich scharen konnte und in künstlerischer Hinsicht unnachgiebig war. Ein Aspekt seines Qualitätsethos war die Wahrung der Substanz seines Stils. Um sicher zu sein, daß alle Spieler, die sich zu seiner Schule zählen wollten, dasselbe singen, entwickelte er eine Neumenschrift, die graphisch in abgekürzter Form in etwa den Verlauf der Melodie vorzeichnete. Seine Melodien bestehen alle aus diastematisch genau fixierten Elementen, und diesen entspricht je ein graphisches Kürzel, das abzuändern keinem Individuum erlaubt ist. Der Effekt ist der, daß man sich auch ältere Aufnahmen von Sängern dieser Schule anhören kann und mit ihrem Vortrag bis ins Detail hinein vertraut ist. Vergleicht man zehn *chikuzenbiwa*-Spieler aus verschiedenen Regionen, hört man sofort heraus, wer zu der Linie des Adoptivsohns gehört. Strikte Notation führte also im *chiku*-

6 Wesentlich an der Ausarbeitung des neuen Genres waren auch Kenjô Tsuruzaki und die Shamisen spielende Geisha Takeko Yoshida beteiligt.

7 Publierte Gesangstexte von 1920, die schon aus der Blütezeit des Genres stammen, führen zwar im Vorwort eine relativ detaillierte Liste von Notationssymbolen an, lassen deren Gebrauch aber in den einzelnen Stücken noch weitgehend vermissen.

8 Ich habe von Hand koptierte, groß geschriebene Gebrauchsexemplare gesehen, die — undatiert — vermutlich aus den 20er-Jahren stammen und die alle mit sehr individuellen Notationssymbolen versehen sind.



zenbiwa zu einer Identitätssicherung, die der Kunst einen Halt gibt und sie vor individuellen Manieren schützt. Denn zuviel Individualismus führt in japanischen traditionellen Künsten zur Auflösung und Zersetzung des Stils.

Hier soll nun die Aufführungspraxis dieser strikten Schule etwas genauer betrachtet werden: Der *chikuzenbiwa*-Spieler hat bei seinem Vortrag ein Heft auf seinem Notenständer, das den Wortlaut der Ballade mit neuartigen Symbolen versehen wiedergibt. Die Zwischenspiele sind am Ende einer Zeile mit dem entsprechenden Titel angezeigt, d.h., sie stehen nicht ausgeschrieben im Balladentext. Der Aufführende muß sie auswendig können, da sie alle in einem separaten Spielheft notiert sind. Durch diese Situation entsteht nun das Paradox, daß man gegenüber der instrumentalen Notation, die viel früher einen hohen Exaktheitsgrad erlangte, eine freiere Beziehung hat als zur später entwickelten Fixierung des Vokalparts. Vom Schüler wird unnachgiebig Korrektheit der melodischen Gesangspattern verlangt, während man bei der Aufführung im *biwa*-Spiel zwischen Anfängern und Könnern unterscheidet. Ein Anfänger muß vorerst natürlich genau spielen können, was im Spielheft steht: keinen Schlag zu viel oder zu wenig, und die rhythmische Gestaltung muß in den Grundzügen genau derjenigen des Meisters entsprechen. Ab einem gewissen Spielniveau wird der Schüler aber wegen einer (kindischen) Ausführung gerügt. Zu einer meisterlichen Wiedergabe gehören kleine, geschmackvolle Verzerrungen, Farbmodulationen von repetierten Tönen und Tongruppen. Eine Leichtigkeit und ein Fließen muß erreicht werden, wozu man ab und zu einmal einen Schlag hinzufügt oder einen wegläßt.

Die interpretatorischen Eingriffe gehen aber bei den virtuosen dramatischen Zwischenspielen noch viel weiter. Diese bestehen über weite Strecken aus schnellen Repetitionen verschiedener Schlagkombinationen in Gruppen von 8, 12, 16 oder 24 Elementen. Die Anzahl der Wiederholungen wird meistens nur mit einer Zahl über dem zu wiederholenden Element angegeben. Sind diese Zahlen für den Anfänger bindend, so sind sie für den Meister nur noch Empfehlungen. Aus den geforderten 8 Repetitionen werden auf der Bühne während der Aufführung 16 oder nur 4. Handelt es sich um Repetitionen von Tönen auf der obersten Saite, so schlägt der Könnner *ad libitum* auch die restlichen Saiten an. Ja, mit gewissem Geschick kann man durch ausgewählte Schläge über alle Saiten zusätzliche Rhythmen, die gegen jene der Melodie laufen, hervorbringen und damit den Vortrag bereichern. Es gibt unter den vielen bravourösen Zwischenspielen einige, die besonders effektiv sind und die auch die highlights einer Ballade instrumental kommentieren. Gute Spieler pflegen diese Zwischenspiele in jedem Konzert ein bißchen anders zu präsentieren — andere Anzahl Wiederholungen, andere Verzerrungen, andere Zusatzrhythmen —, um damit ihr Könnertum zu beweisen und den Eindruck von Frische und Neuheit zu bewirken, den ein Durchschnittsspieler nicht zu vermitteln vermag.

Wie ist dieser Widerspruch von Notierungspräzision und Freiheit der Ausführung im Instrumentalen einerseits und der Striktheit im Gesang andererseits zu erklären? Sicher handelt es sich hier um zwei Ebenen von unterschiedlicher Wichtigkeit. Bei einer *chikuzenbiwa*-Ballade ist das wichtigste — was auch in der Notation am größten geschrieben steht — der Wortlaut. Man muß genau mitbekommen, wovon die Rede ist. Sich schönen Gesang anhören, ist gut, aber den Text genau verstehen, ist besser. Der Gesang nun dient in erster Linie zur Identitätswahrung des Genres. Seine genaue Festlegung wird gleichsam zum Gruppenwappen, was für die traditionelle japanische Musik mit ihren Dutzenden von Schulen und Zweigschulen einer Gattung so wichtig ist. Das Verhalten im instrumentalen Bereich geht vermutlich auf das Vorbild des *satsumabiwa* zurück, das mit seinem *samurai*-Hintergrund stets eine verehrungswürdige Aura besaß. Zwar strebt das *chikuzenbiwa* nicht dessen kontrollierte Improvisation an, aber der Gestus soll etwas von der Freiheit und Leidenschaftlichkeit atmen, mit der die *satsumabiwa*-Spieler ihre hehren Gesänge instrumental ausleuchten.

Ich fasse zusammen: Existenz und Gebrauch von Notation hat verschiedene Ursachen. In der japanischen Musikgeschichte existierte eine *biwa*-Tabulatur, lange bevor es irgendeine instrumentale Griffschrift in Europa gab. Doch deren Vorhandensein führte fortan nicht zu einem steten Gebrauch von Notation in den *biwa*-Gattungen. Ein Grund dieses Verzichtes auf Notation ist die Tradition von blinden Spielern des *heike*- und *mōsōbiwa*. Doch als die *samurai* das *biwa* für sich entdeckten, schufen sie zwar im Lauf der Zeit eine Notation, hielten sie aber für nichts mehr als Krücken, als Anfänger-Leitseile. Spiel und Gesang sich ganz zu eigen zu machen, war ihr Ideal, eine Notation zu benützen, war mit Scham verbunden. Im *chikuzenbiwa* nun wollte man quasi den Ruf des *biwa* wiederherstellen, indem man eine detaillierte Notation ausarbeitete und sie im Konzertvortrag benützte, was dem Spieler erlaubte, sich als Sehender und Gebildeter zu präsentieren. Die minutiöse Fixierung des Gesangs gewann dabei allmählich die Funktion einer Identitätssicherung. Trotz exakt ausgearbeiteter Notation für das Instrument fühlt man sich beim *biwa*-Spiel aber nicht zu sklavischer Notentreue verpflichtet, sondern bewahrt sich im Umgang mit der Tabulatur etwas vom Gestus der oralen, d.h. nicht schriftgebundenen Musizierpraxis, wie sie die Respekt gebietende Tradition des *satsumabiwa* kannte.

Diese Verhältnisse in einem außereuropäischen Genre lassen uns eine spezifische Konfiguration von Text und Musizieren erkennen, wie sie uns in europäischer Musik nicht vertraut ist. Sie zeigen uns klar, daß die Erfindung der Notenschrift nicht immer irreversible Auswirkungen auf die Musik hat. Eine erfundene Notation kann mit der Zeit unwichtig werden; ein Stil kann sich entfalten, ohne daß es zu einer Entwicklung und Präzisierung der relevanten schriftlichen Fixierung kommt. Soziale Gründe können entscheidend das Verhältnis von Musik und graphischer Aufzeichnung bestimmen. Die Positionen von Text hier und Aufführungspraxis da müssen uns bei der Betrachtung dieses Genres recht ungewöhnlich erscheinen. Könnten sie nicht zu einem Überdenken der entsprechenden Positionen in westlichen Traditionen führen?